Nord und Süd.

Eine deutsche Monatsschrift.

Herausgegeben

von

Paul Lindau.

Vierundzwanzigster Band.

(Mit den Porträts von Fr. Vischer, W. von Giesebrecht und Gabriel Max.)

Breslau 1883.

Verlag von S. Schottlaender.

Musik und Staatswissenschaft.

Von

Lorenz von Stein.

— Wien. —

I.

Musik der alten Zeit.

Diejenigen Dinge, denken wir, sind in sich reich, welche die Fähigkeit haben, wenn sie in ein ihnen scheinbar fremdes Gebiet hinüberklingen, dasselbe zu bleiben was sie an sich sind, und doch neue Gestalten anzunehmen.

Es hat nie ein Volk ohne Musik, und wenig Völker ohne Liebe und Verehrung für sie gegeben. Merkwürdig nur, daß das Volk, welches unter allen am meisten der Musik froh und ihrer unter allen am meisten mächtig ist, das deutsche, gerade auf dem Gebiete über die Musik nicht nachsinnt, wo es sonst am meisten zu denken und am wenigsten zu thun berufen erscheint, auf dem Gebiete des Staatslebens. Und doch verehrt es die Griechen und Römer; freilich sehr oft nur in seiner philologischen Weise. Und die Griechen hatten die Musik in ihrer ganzen Staatsverfassung aufgenommen und mit ihrer ganzen öffentlichen Bildung innig verwoben; unter den Römern hat uns Boëthius in fünf Büchern die ganze Tonlehre der Griechen erhalten; die ganze Christenheit beginnt schon mit dem heiligen Ambrosius und Basilius die Musik für ein wesentliches Element des Gottesdienstes zu erklären, und Gregorius Magnus schrieb für das kirchliche Rituale schon im sechsten Jahrhundert sein Antiphonarium; Karl der Große ließ die Sänger aus Italien kommen, um den Kirchengesang bei dem Germanen einzuführen,

der freilich, wie er selber meinte, aus deutschen Kehlen ungefähr so klinge, wie „wenn ein Wagen über einen Knitteldamm fährt" — ein Motiv, das Wagner noch immer nicht ausgebeutet hat; die Deutschen selbst aber sangen ihre Lieder in eigener Weise unter Waffentanz und Schwerterklang, wie das alte Dithmarser Lied, nachdem die freien Bauern der Westküste Schleswig-Holsteins den dänischen König Johann und seinen Feldherrn, den ungefügen Recken, den Junker Slanz, geschlagen hatten, und der Letztere von der Faust eines freien Bauernsohnes gefallen war, wenn die stolzen Bauerngemeinden zum Landesfeste zusammenkamen, und sich ihrer Thaten rühmten; wie uns Neocorus erzählt, den Dahlmann übersetzt und den die gelehrte Welt zimlich vergessen hat:

„Wer hat den stolzen Junker Slanz erschlagen?
Das hat der lange Rymer von Rymersdorf gethan,
Mit seinem langen, blonden, krausen Haar."

Und es mochte trotz alles Mangels an der edlen Musika wohl die deutschen Herzen mit Stolz erfüllen, wenn das Lied ertönte und wie bei den Helenen in ihrer Lampadarchie der Fackeltanz mit Schwertergeklirr den Sieg der Heimath feierte. Und hat nicht in allen Theilen Deutschlands das Lied den Kampf begleitet und die Musik den Marsch der Bataillone geführt, bis sich die Melodie mit dem Andenken an Schlachten und Siege verband, und die Heeresmusiker den Dessauer, den Prinz Eugen-, den Laudoner Marsch bliesen und trompeteten, und in unserem Jahrhundert auf den Flügeln der Töne die wiedererwachte deutsche Kraft „zum Rhein und über'n Rhein" hinaus stürmte? Und alles das soll nichts sein als „Musik"? Ist es aber Musik und daneben doch noch etwas Anderes, was ist dann noch die Musik, und was ist jenes andere Etwas, das wir zuletzt zwar nur zu oft ohne Harmonie, aber nie ganz ohne seine Musik denken können? Ist es denn, wenn der Deutsche seiner Musik froh und ihres unvergleichlichen Reichthums stolz ist, wenn er mit ihren Klängen seine edelsten Augenblicke umgiebt, wenn er den Marsch der Regimenter, wie die Feier des Gottesdienstes und des Volksfestes mit ihrem Rhythmus begleitet und die einfache Melodie zur großen historischen Tradition wird, wirklich gar so weit von der Musik zum Staatsgedanken?

Nun würde es gewiß keine undankbare Aufgabe sein, hier zu untersuchen, was denn eigentlich Musik ist; aber es ist eben so gewiß sehr zweifelhaft, ob wir sie zu lösen im Stande wären. Und doch muß man, wenn man einmal Musik und Staatswissenschaft zusammenstellt, wenigstens das von der Musik wissen, woran, so weit wir sehen, bisher noch gar wenig Musiker gedacht haben, weder Ambros, der die Geschichte der Harmonie, noch Riehl, der die Geschichte der Italiener, noch O. Jahn, der Beethoven so trefflich behandelt. Nämlich daß das, was wir Alle im gewöhnlichen Leben Musik nennen, erstlich auf einem Instrumente gemacht wird, und zweitens die — ja nicht bloß dem musikalischen Genius — so verständliche Eigenschaft hat,

daß sie immer viel Geld kostet, und zuweilen etwas einbringt, und daß man sie sich recht oft darum etwas kosten läßt, weil sie auch vermag etwas einzubringen. Es ist das zwar sehr trivial, aber Niemand, auch die Kunst nicht, ist ein großer Mann vor seinem Kammerdiener. Und wären jene leidigen Factoren nur noch blos die Kammerdiener jener Musik! Sie sind da, beide gegenwärtig; sind sie etwas Anderes, oder sind sie gar mehr für die Musik als ihre Diener und „treue Gesellen"? Vielleicht daß wir es gleich sehen; aber es ist gewiß, daß wir Alles, was der Mittel zur Thätigkeit bedarf, eine Arbeit, das was etwas kostet und daher etwas werth wird, ein Gut, und die Wissenschaft von Arbeit und Gut die Nationalökonomie nennen. Ist es also so ganz „aus der Welt" auf einmal, Musik und Nationalökonomie zusammenzufassen? Adam Smith erklärte, daß Flötenblasen kein Gut sei; der Mann hatte offenbar ein Bewußtsein wie ein Baumwollenbaron, denn es fiel ihm dabei nicht ein, daß das Hören und nicht das Blasen Geld kostet, und daß daher das Hören eine Verschwendung und das Blasen ein volkswirthschaftlicher Parasit sein könne. Herbart nannte die Musik ein „angenehmes Geräusch"; der scharf beobachtende Philosoph wohnte wahrscheinlich nicht unmittelbar über einer Coloratur-Sängerin, wie der melancholische Schreiber dieser Zeilen; andere, namentlich die Poeten, reden von der Musik des säuselnden Haines oder des rollenden Donners; vielleicht haben sie auch hier auf Alles ein Recht, was sie in ihrem Bilde gebrauchen können. Noch viele Andere denken bei der Musik allerdings an sehr praktische nationalökonomische Themata, die sich für Directoren und Sänger zu ganzen Fugen und allerlei Variationen entwickeln. Vieles Andre ließe noch sich betrachten; wir fügen nur noch das hinzu, daß, wenn der Musiker von der Musik zur Nationalökonomie kommen kann, wir unsererseits es nicht zu vermeiden wissen, von der Nationalökonomie zur Musik zu gelangen; wenn nicht anders, so schon deshalb, weil die Disharmonie hier für den Musiker nicht immer blos im Unmusikalischen liegt. Allein vielleicht wird man uns mit gutem Recht sagen, daß dann jene Disharmonie eben in etwas Anderem besteht und daher die Musik nichts angeht. O, der glückliche Platoniker, der es vermag, das Bedürfniß des Musikers von der Musik zu trennen! Gleichviel — einen ersten, kleinen Schritt zur Musik und Staatswissenschaft hätten wir gethan. Ein Stück praktischen Bodens für diesen Gedanken wäre in sehr naher Aussicht; Gage, Honorar, Stundengeben, Engagement, Agenten, Kasse, gefülltes Haus — sie steigen hinauf, sie steigen nieder, die goldenen Eimer; aber ist das Alles „Staatswissenschaft"? Denn Musik ist es gewiß nicht.

Also dürfen wir schon ernstere Töne anschlagen.

Seitdem wir die neuere Physiologie kennen, giebt es auch mit und ohne Darwin und Du Bois-Reymond eine Thatsache, die eigentlich recht ernst ist. Wir haben mit den Augen hören gelernt. Diese unpoetischen Mikroskope haben uns gezeigt, was ein Ton und was eine Harmonie ist. Wenn

Boëthius in seinem mit so viel Gelehrsamkeit geschriebenen und mit so viel Unrecht vergessenen Büchern De musica nach griechischen Mustern schon 456 n. Ch. sagt: Vox est aer ictus, sensu perceptibilis, so haben wir etwas geleistet, was jene Zeit nicht vermochte; wir haben eine Bewegung der Luft gemessen, und können sagen, daß der Ton die gemessene Luftschwingung ist, während das „Geräusch" des Göttinger Philosophen nichts ist, als diejenige Bewegung der Luft, welche sich dem sichtbaren Maße entzieht. Wir können uns ferner mit aller Bestimmtheit sagen, daß der Einfluß der Musik einfach darauf beruht, daß sich die Luftschwingungen unserem ganzen körperlichen Organismus mittheilen, und daß dadurch zuerst das entsteht, was wir den Takt nennen, indem die bestimmte Ordnung jener Luftschwingungen sich in unserer Bewegung Geltung verschafft, und die Harmonie schließlich nichts anderes ist, als das Zusammenfallen der Tonschwingung mit der Schwingung unseres — sagen wir Nervensystems, so daß die Amöben, die neben den Blutkügelchen in uns etwa im Verhältniß von 1 zu 100 herumgetrieben werden, jenes Gefühl des Unbehagens, das in der Disharmonie liegt, in ihrem unwilligen Widerstreben gegen den Ton, der sie in seiner Bewegung hin und her zerrt, auch unserm Gehirn und von da aus eventuell dem Magen mittheilen. Es ist eine eigene Sache um diese Naturwissenschaft, deren tiefstes Wesen darin besteht, daß sie nie ein Ding als Ganzes anerkennt, sondern es erst dann begreift, wenn sie es in seine letzten Bestandtheile auflöst; sie hat die gewaltige Aufgabe, die Wissenschaft des noch nicht oder nicht mehr Lebendigen zu sein; sie hat mit Helmholtz statt des Sehens uns das Auge — sehen gelehrt, und mit Curti im Ohre das Nervenclavier entdeckt, dessen Tasten der aer ictus des Boëthius trifft, um uns Töne empfinden zu lassen. Wir wissen jetzt, daß der Ton für den Naturkundigen sein höchstes Interesse dadurch entfaltet, daß er ein Ton ist, der berechnet und gesehen wird ohne gehört zu werden, daß er aber, wenn er gehört wird, eben wieder kein Ton mehr, sondern nur noch die Ursache seines Gehörtwerdens ist. Wir bewundern diese unzweifelhaften Wahrheiten, die ihr wissenschaftliches Wesen auch in unserem Gegenstand dadurch manifestiren, daß sie den einen Sinn durch den anderen erklären; aber wo ist die Musik geblieben? Ja, es giebt nicht blos eine Nationalökonomie, sondern jetzt auch eine Naturwissenschaft der Musik, und ganz nahe bei ihr liegt die Naturwissenschaft der musikalischen Instrumente, da wir wissen, daß, ich selber ich weiß nicht wie, die Tonwellen je nach der Substanz schärfere Spitzen oder weichere haben; und das ist gut zu wissen trotz Mozart und Beethoven. Aber, und unsere Frage ist wieder die alte: ist das alles „Staatswissenschaft"? Denn Musik ist es gewiß nicht.

Wir müssen also, um von dem Preis und den Kosten der Töne und von ihrer physikalisch-anatomischen Natur zu ihrer Musik zu gelangen, einen Schritt weiter gehen.

Dabei werden wir uns aber nicht in philosophische Fragen einlassen.

Eine gute Musik wird gemacht, und zwar liegt es in ihrer Natur, daß sie für Andere gemacht wird. Das heißt, in der Mitte der Andern; das heißt in der Gemeinschaft der Menschen. Insofern ich sie denke als etwas, was nur für den Einzelnen da ist, nenne ich sie je nach ihrem Inhalt und ihrem Reichthum ein Lied, eine Melodie, eine Harmonie; aber Musik entsteht erst da, wo die Gemeinschaft das Leben der Töne in sich aufnimmt. Die Gleichartigkeit der Tonschwingung erzeugt die Gleichartigkeit der Bewegung in dieser Gemeinschaft der Hörer; millionenfach wiederholt in Allen, wird sie für jeden Einzelnen eine Macht; diese Macht erfaßt zuletzt den ganzen Menschen und reißt ihn fort; sie zeigt ihm eine Welt, die außer ihm liegt; sie zeigt ihm eine Harmonie, die unwiderstehlich ist, weil sie weder Frage noch Zweifel zuläßt; sie wird dadurch zum Ausdruck dessen, was sie selbst erzeugt, die Erhebung des Individuellen zu einer gemeinsamen Empfindung; so wird das Bedürfniß nach der Gemeinsamkeit und Gleichartigkeit des Gefühls zum Bedürfniß nach Musik, und so geschieht es, daß keine Art des Gesammtlebens, so lange es eine Gemeinschaft der Menschen gegeben hat, je der Musik hat entbehren können. Aus der Thatsache dieser Gemeinschaft aber löst sich allmählich der Gedanke heraus, der sie in ihrer persönlichen Gestalt den Staat nennt. Der Staat kann tausend Formen und tausend Bewegungen haben; aber immer hat er in allen Gestalten in denen er als Gemeinschaft erscheint, Anlässe und Augenblicke, in welchen er ein einheitliches Gefühl zum Ausdruck bringt. Und wo er das in der Welt der Töne thut, erzeugt er Musik, sei es bei seinen Festen, sei es bei seinen Kämpfen, sei es bei seiner Trauer. Musik ist der Ton, der für die Gemeinschaft erzeugt wird und die Empfindung der Gemeinschaft ausdrückt.

Und hier, glauben wir, beginnt ein Stück Wissenschaft der Musik, dessen Umrisse nicht gerade Jeder zu verfolgen Anlaß nimmt.

Ist die Musik die Tonwelt für das Leben der Gemeinschaft, so wird sie nicht aus sich selbst entspringen, sondern sie wird von der Natur und dem Zustande eben derselben Gemeinschaft bedingt, bestimmt, ja geschaffen, welche ihrer bedurft hat. Ich kann mir denken, daß das Individuum dieses Bedürfniß auch individuell hat, und ebenso auch individuell Musik macht; ich kann mir denken, daß diese seine Musik der Gesammtempfindung entspricht, oder daß sie nicht entspricht. Allein eine Musik, welche Niemand hören will, ist eben eine unmögliche. Die Musik ist entweder für Alle da oder für Niemanden. Nun aber ist eben jene Gemeinschaft der Menschen nicht die gleiche. Sie ist als solche in ewigem Werden und Wechseln begriffen. Sie hat etwas, was wir ihre Geschichte nennen. Ist das der Fall, so kann auch die Musik, der sie bedarf, nicht die gleiche sein. Sie wird stets als eine verschiedene auftreten. Aber diese ihre Verschiedenheit wird eben dadurch, daß sie selbst dem Leben als Gemeinschaft unmittelbar angehört, nicht als eine zufällige erscheinen. Sie wird den Wechsel und das Werden der Geschichte der Völker begleiten; und indem sie das

thut, wird sie in allen ihren Formen und Ausstattungen wieder von den Entwicklungsstadien dieser Geschichte bedingt werden; sie wird durch das beherrscht werden, was sie selber erzeugt; sie wird, und zwar nicht mehr als Ton der Melodie oder Harmonie und nicht mehr als Composition oder Instrumentirung, sondern sie wird als immanenter Theil des Gesammtlebens ihre Geschichte haben, und diese Geschichte wird dann ein Theil der Weltgeschichte sein. In dem Augenblick aber, wo ich dieselbe in diesem Sinne verstehe, ändert sie ihren Charakter. Aus einem scheinbar ursprünglichen Erguß des Harmonischen in uns wird sie zu einer Consequenz der Ursachen, die, im Leben der Gemeinschaft liegend, die Harmonie zur Musik machen; sie hat ihren Ursprung in etwas, was nicht mehr blos sie selber, uud eine Wirkung, die nicht mehr blos eine harmonische ist. Die Harmonie indem sie Musik wird, fällt jetzt in das Gebiet der Causalität; und indem sie das thut, giebt es eine Wissenschaft der Musik neben der der Töne und der Harmonie. Darf ich jetzt einen Augenblick das fast unendliche Gebiet beschreiten, das sich uns hier öffnet?

Wenn jene Verschiedenheit des Staatslebens die Verschiedenheit der Musik erzeugt, so wird der Grund der Verschiedenheit des ersteren der Grund und damit die Erklärung der Verschiedenheit der zweiten und mithin die Basis ihrer Geschichte enthalten?

Der Grund der ersten nun faßt sich, nach dem gegenwärtigen Stadium aller Staatswissenschaft, in einen Gedanken zusammen. Der Staat ist eine in allem Wesentlichen sich ewig gleiche Persönlichkeit; ihre organischen Elemente sind ewig dieselben. Allein das was aus diesem persönlichen Organismus die staatliche Individualität macht, ist die jedesmalige Ordnung der Gesellschaft. Die Ordnung der Gesellschaft ist im Unterschiede von der Staatsordnung die Ordnung der Ungleichen. Diese Ungleichheit hat zu ihrer Grundlage die Verschiedenheit in Ort und Maß der Güter. Nicht der Staat, wohl aber jede Verfassung und Verwaltung des Staats, jede Bewegung innerhalb desselben, jede Empfindung und jeder Streit, jede Ordnung seiner Kräfte und jede Verbindung des Einzelnen mit der Einheit empfängt Gestalt und Gewalt durch die gesellschaftliche Ordnung. Die wahre innere Geschichte jedes Staats ist daher die Geschichte seiner Gesellschaft; ihre Grundlage bleibt die Vertheilung der Güter. Mit tausend anderen Dingen gehört nun die Musik im wissenschaftlichen Sinne des Wortes dem Staat, also der Gesellschaft; also ist es diese gesellschaftliche Ordnung, welche das Bedingende und Erzeugende für diese Musik ist; also gibt es keine Geschichte der Musik ohne die Geschichte der Gesellschaft, und wenn die Harmonie an sich eben so zusammenhängt mit der menschlichen Gesellschaft wie der Begriff des Grundbesitzes oder des Geld-Capitals an sich, so ist eine Wissenschaft der Musik undenkbar ohne eine Vorkenntniß der Elemente der Gesellschaftslehre, der Vertheilung und Ordnung der wirthschaftlichen und geistigen Güter in der Gemeinschaft.

Man sagt nun mit gutem Recht, daß die Illustrationen in der Zeitliteratur die Gewalt haben über den Text. Gewiß haben sie es mit Recht da, wo man wenig Zeit hat, den letzteren zu lesen. Wir unsrerseits müssen an dieser Stelle darauf verzichten, für das, was wir sagen, unsere Leser um Zeit zum Nachsinnen zu bitten. Wir begnügen uns daher Bilder statt einer pragmatischen Wissenschaft zu geben. Es wird aber eine Zeit kommen, wo man auch von der Musik anerkennen wird, daß man sie eben so wenig begreifen kann, so lange ich blos in der Musik selbst bin, als ich ein Haus kennen lerne, so lange ich nicht aus demselben heraustrete. Möge man uns daher nur einen Schritt vor das Portal einer künftigen Staatswissenschaft der Musik folgen.

Wir unterscheiden drei große Grundformen der menschlichen Gesellschaft. Die erste beruht auf der Herrschaft und Vertheilung des Grundbesitzes und heißt die Geschlechter-Ordnung; die zweite beruht auf der Herrschaft und Vertheilung der Lebensberufe, und heißt die ständische Gesellschaft; die dritte beruht auf der Herrschaft und Vertheilung des Capitals, und heißt die industrielle oder staatsbürgerliche Gesellschaft. Diese drei Ordnungen folgen einander, vermengen sich, kreuzen sich, sind nie ganz rein vorhanden, aber sie sind die Grundlagen der ganzen inneren Geschichte der Menschheit. Und darum fängt erst bei ihnen auch die Geschichte der Musik an, eine Wissenschaft zu werden.

Die Geschlechter-Ordnung hat zu ihrer Grundlage den landwirthschaftlichen Betrieb; der landwirthschaftliche Betrieb hat seine Ordnung, mit ihr seine Feste; mit dem Grundbesitz der Stammesgenossen seine Einheit, seine Gränze, seine Waffen und seine Kämpfe nach Außen. Seine erste Form ist die Gemeinschaft in allen diesen Dingen, weil alle Geschlechter-Ordnung mit der Gemeinschaft des Besitzes beginnt. Aber sie erscheint in zwei Dingen, dem Gottesdienst und dem Waffendienst. Daher ist alle Musik der Geschlechter-Ordnung entweder eine Musik des gemeinschaftlichen Gottesdienstes der Verehrung des bestimmten Landes für seine Götter, und darum stets ein Gesang — das ist ein Landesgesang, Chor — von χώρη, das Land. Der gottesdienstliche Gesang ist historisch stets die erste Musik. Im Namen des Gottes kämpfen dann die Geschlechter mit dem Feinde; so wird aus dem Tempelchor der Kriegschor. Nach dem Rhythmus des Liedes marschiren die ersten Bataillone; die menschliche Stimme ist so lange die einzige Musik, als es noch Gütergemeinschaft giebt. Aber die menschliche Stimme kann ihren Dienst versagen: das Bedürfniß nach Musik bleibt dauernd. Jetzt beginnt der Mensch die Function der ersteren auf das Instrument zu übertragen; die drei landwirthschaftlichen Instrumente entstehen: die Flöte, aus dem Rohr geschnitten, die Leier aus der Saite, das Horn dem Stier entnommen. Ist das Instrument aber da, so kann es nicht zugleich als Waffe dienen. Die Musik scheidet sich vom Kampfe; der Musiker entsteht; die Musik empfängt ihren Werth, mit ihm

ihren Stand; der Regimentspfeifer der Lykurgischen Verfassung, der Flötenbläser bekommt seine wichtige Function; der Tonfall der Musik wird zum Schrittfall des Wehrmannes. Die Phalanx ist ohne Musik nicht mehr möglich. Mit allem Diesem ist die Musik eine öffentliche Angelegenheit geworden; wer nicht Musik versteht, kann nicht marschiren; der Feldzug macht die Musik zu einem Theile der öffentlichen Bildung; sie empfängt damit ihre gesellige Stellung; während die jungen Krieger den Marschrhythmus in den Palästren Athens singen mit den traditionellen Schlachtliedern die noch Aristophanes kennt, und die in ernstem Tone gesungen werden als die Nationalhymne der Stadt: bald „Pallas, die Städtebegründerin" — bald „fernhin tönende Leier" — geht beim Symposium diese Leier von Hand zu Hand; Jeder singt sein Lied im Rundgesange; bald entsteht der Kampf zwischen ihr und der Flöte, und diese wird besiegt; aber der Chor dauert fort; die festlichen Aufzüge mit den singenden Kindern ziehen durch die Stadt, und die Männer singen den Chor im Schauspiele, der Feier der Volkssiege. Was die Musik damals gewesen, wissen wir nicht; was sie bedeutet, sehen wir. Es sind die ältesten, streng von den Phratoren bewachten Alodgeschlechter des hellenischen Bauernstammes, welche im Chorus ihre Volksmusik machen. Kein Unfreier darf Theil nehmen, an ihm so wenig als an den Waffen; erst Hellas ist die erste Heimath des Chores, weil es die erste Heimath des freien Geschlechterbesitzes ist. Der ganze Orient kennt keinen Chorgesang, er hat keine Musik, denn es giebt keine Musik ohne ein freies Volk.

Als sich aber nun die Stadt vom Grundbesitz loslöst und der Bürger, von den Geschäften in Anspruch genommen, bei allen Dingen an den Erwerb denkt, da beginnt er auch bei der Musik an denselben zu denken. Auch die löst sich ab vom Gesammtleben und wird ein Gewerbe. Schon Athen hatte seine Stundenlehrer in Musik und Tanz; es ist ein eigenes Gebiet der Bildungsgeschichte, das zu verfolgen. Aber das Wesentliche war ein anderes. Mit dem Entstehen der Stadt legt der Stadtbürger die tägliche Waffe ab; der Söldner beginnt für ihn die Waffe zu tragen; der nun hat keinen Landesgesang mehr zu singen im Marsch; er gehorcht nicht mehr einem Vaterlande, sondern er dient dem Herrn. Jetzt muß auch die Musik eine neue Gestalt gewinnen; sie wird aus einem Ausdruck des Gesammtgefühls ein Organ für den Befehl des Heerführers. Diesem nun genügen nicht mehr Leier und Flöte; der Gehorsam im Augenblicke, wo die Waffen gegeneinander klirren, bedarf des lauteren Rufes; das metallne Instrument, die Tuba, die Trompete, die Posaune, entsteht und jedes Geschwader empfängt seine Regimentsmusik, so wie aus den unregelmäßigen Raubeinfällen, wie sie noch der peloponnesische Krieg zeigt, regelmäßige Feldzüge mit geordnetem Heere wurden. Ueber das Stadium dieser Regimentsmusik hat sich das in seinen Feldzügen sein Leben erschöpfende Rom nie erhoben; der Römer hörten nur mit stiller Verwunderung zu, wenn die Griechen von der Lehre der musikalischen Bildung, oder von einer selbständigen Tonlehre redeten;

seine Kinder kannten weder Flöte noch Leier; es schien ihm genug, daß sie die Welt eroberten. Als die Musik von Griechenland über das Adriatische Meer nach Rom wanderte, ist sie gestorben; die Legionen waren keine Heimath für harmonische Schönheiten.

Wir werden das Alles die erste Epoche der Musik nennen. Sie ist die strenge Consequenz der Gesellschaftsordnung, welche ihrer bedarf. Ihre Instrumente sind Consequenzen von Grundbesitz und Landwirthschaft, ihr Rhythmus Consequenzen des Heermarsches, ihre ethische Weihe die des Gottesdienstes, an welchem das ganze Volk Theil nimmt. Die Folge ist, daß der Kreis des musikalischen Inhalts ein sehr geringer gewesen sein muß. Die Geschlechter-Epoche der Musik kann ihrem Wesen nach zwei Dinge nicht kennen; erstlich hat sie, an den Marsch der Landesbataillone als des Chor-Aufzuges gebunden, nur lange Noten gehabt; es ist unmöglich, daß es Coloratur gegeben habe, unmöglich, sich in dieser Musik Achtel- oder gar Sechzehntel-Noten zu denken. Zweitens schließt diese Epoche absolut die Composition aus; es kann nur traditionelle Melodien gegeben haben in der Volksmusik. Deßhalb hören wir in der hellenisch-römischen Geschichte von Rednern, Dichtern, Bildhauern, Malern, aber nie von einem Musiker. Es wäre ein Widerspruch in der Natur der Musik gewesen, hätte es einen solchen gegeben. Erst in der römischen Kaiserzeit tritt das Element der Virtuosen auf. Warum, werden wir gleich sehen.

Ein ganz anderes Bild erscheint nun, wenn wir mit dem Christenthum die Alpen überschreiten. Wir wissen, daß Karl der Große die Musik einführt. Wo führt er sie ein? In der Kirche. Warum? Weil diese Kirche ihm die geistige Einheit der germanischen Welt bedeutet, während das Kaiserthum die staatliche ist. Seit Karl dem Großen entsteht im Abendlande aus dem bloßen Kirchengesang die Kirchenmusik. Die erste Orgel erscheint im Occident. Sie ist in der Kirche und für die Kirche entstanden. Sie ist das gothische Pfeiler- und Spitzbogensystem der Tonwelt und reicht der Glocke die Hand, welche neben dem Urihorn das Aufgebot zum Gottesdienst über das Land trägt. Jetzt scheidet sich zum erstenmal endgiltig diese Kirchenmusik, vermöge ihrer Aufgabe, von aller übrigen Musik; zunächst in ihrer Form und ihrem Inhalt; lange getragene Töne, die das Gewölbe der Kirche ausfüllen; nach althellenischem Brauche singt die Gemeinde mit; da kann es Jahrhunderte hindurch keine Bewegung im Rhythmus, keine Variation geben; der Choral in der christlichen Kirche ist der alte Landesgesang, der Chorus in der Choregie des Christenthums, hier wie dort ein immanenter Theil des Ritus. Und deshalb empfängt er den gleichen Werth mit den übrigen Theilen desselben, es wird ein selbständiges Gebiet der kirchlichen Erziehung, in den Kathedralschulen steht der Cantor neben dem Rector, der Grammatik und Rhetorik beherrscht; die Musik der Kirche empfängt ihre erste selbständige Weihe und die Scheidung zwischen Kirchenmusik und profaner Musik tritt auf. Mit ihr erscheinen die ersten Com-

ponisten; es gibt noch keine traditionelle Melodie; die kirchliche Begeisterung muß sie selbst erfinden wie sie ihr Motiv empfindet; von jetzt an hat die Kirchenmusik ihre eigene Geschichte. Sie ist die erste, ganz bestimmt ausgesprochene ständische Musik.

Neben ihr entstehen nun die anderen Formen derselben, nicht minder bestimmt, aber minder musikalisch. Wie gerne verweilten wir hier, in der Fülle eines Stoffes, der nur der kundigen Hand bedarf, um uns den ganzen Reichthum seines so vielgestaltigen Inhalts zu zeigen! Jene ständische Welt, in der noch die Kirche mit ihrer Ausschließlichkeit auch in der Musik als eine selbständige großartige Erscheinung dasteht, hat einen ganz bestimmt ausgeprägten Charakter. Sie ist die, in Rechtsordnung und Sitte gleich durchgreifend auftretende Scheidung der Berufe. Aber jeder Beruf gehört dem Leben der Gemeinschaft; darum erzeugt er alsbald neben hundert anderen Dinge auch seine Musik. Und wie nun an diesen Berufen die Stände sich scheiden, scheiden sich auch die Gebiete der Musik, und mit der Musik auch die Instrumente. Jeder Stand entwickelt seine Weisen, jeder Stand hat sein Instrument. Ein gemeinsames musikalisches Leben giebt es nicht; der Ritter sitzt auf seiner Burg, der Bauer auf der Hufe, der Städter hinter seiner Mauer; jeder macht seine Musik. Der Ritter braucht die Trompete in Turnier und Schlachtritt, wesentlich als Fanfare, wie es in der Natur der Blasinstrumente liegt, noch ohne Melodie; in Forst und Haide hat er sein Hifthorn; man hört es ertönen beim Abritt und Einritt in das geöffnete Burgthor, wie der französische Refrain erschallt: miroton ton ton, mirotaine. Dann zieht der junge Geschlechtersohn hinaus auf die Liebes-Aventiure; das alte landwirthschaftliche Instrument, die Leier, als Harfe in Brittania, als Mandoline unter den Orangen, als Guitarre unter dem Weinlaub, hängt an seinem Halse, aber schon an seidenem Bande; er singt dem Herzen der Frauen, ein lieber Gast in der unendlichen Langeweile der züchtigen Frauen-Kemenate; vom untersten Burgherrn bis zum Fürsten begrüßen ihn Alle: sein Lied ist frei, er muß es finden, „mit der Sonne, mit dem Wind, mit dem Kuß vom hübschen Kind", er wird der Liedfinder, der Troubadour; er wird der Sänger der Liebe; Anakreon und Sappho werden dem rauhen Germanen wiedergeboren; der Minnesänger entsteht „unter den Linden, auf der Haide"; Osterdingen, Eschenbach, Liechtenstein ziehen durch die Länder; es ist die Zeit des Liedes; es ist die Zeit, in welcher die Musik nur noch in Melodie und eintöniger Begleitung da ist; aber Lied und Begleitung sind nicht mehr blos Einzelgenuß, sondern sie sind schon für die Gemeinschaft da, sie sind Musik. Und jetzt ist es auch, wo diese Musik ihre zweite Function auch für den Stand der wehrhaften Ritter erfüllt; neben der Melodie des Liedes beginnt sein Inhalt eine Macht zu werden, und unvergänglich bleibt der Name des ersten, der dem goldnen Becher der Töne seinen staatlichen Inhalt gegeben, Bertrand de Born. Freilich geht von da an die Melodie an der politischen Aufgabe verloren, und hinter

ihr entsteht der politische Dichter, der zuerst zwar gehört, aber bald nur noch gelesen wird. Die Musik verliert ihren Boden; sie bedarf eine neue sociale Ordnung, um selbst neu zu werden. Während das nun in der zweiten ständischen Ordnung geschieht, baut die dritte, die städtische, ihre Thürme und Thore; hinter ihnen steht der Bürger zu Fuß mit Speer und Schwert, bereit zum Marsche. Dem nützt Mandoline und Liebeslied nicht; er will von der Musik vor Allem denselben festen Takt und einfachen, aber unwiderstehlichen Vormarsch, der die Bedingung seines ganzen Lebens ist. So findet er die Trommel, für die der Küfer ihm das Holz und der Gerber das Leder, der Seiler die Stricke liefert, und während der Pfeifer noch dem Rath untersteht als Musikgewerbe für Kindtaufe und Hochzeit, beginnen die Zünfte die Trommel mit der Pfeife zu verbinden, und den geschlossenen Gewalthaufen um die Zunftfahne zu bilden; der Wächter auf dem Thurm bläst dazu das Signal auf dem Horn; die städtische Musik entsteht und wird selber Zunft; es ist eine Musik ohne Melodie und Harmonie, aber eine Musik mit einem ganz bestimmten öffentlichen Zweck und eben darum eine Musik, die ursprüngliche Musik des Bürgerstandes und der geordneten Fußtruppen gegenüber den schmetternden Fanfaren der Trompeter hoch zu Roß, die bald die Trommel als Pauke an den Sattelknopf binden, des tiefern Tones und Taktes froh, den sie der Blechmusik allein zu geben vermag, während in der Kirche Orgel und Ritualgesang feierlich und unweltlich über beide in ihrem Frieden hinziehen. Der Landmann aber, jetzt ohne Kunstsinn wie der Städter und ohne Waffen wie die Ritter, hält das eigentliche Lied fest, das sich zum ländlichen Tanze verbindet und Duft, Luft und freie Fröhlichkeit athmet. Aber schon ist er von dem adligen Herrn unterworfen; die Unfreiheit naht auch ihm und seinem altfreien Grundbesitz; Zehnten und Frohnden kommen und legen ihre bleierne Hand auf Wohlstand und Freiheit; da ergrimmt er, und was ihn im Glücke erfreut, wird im Unheil der Ausdrucks seines Zornes, wenn er singt: „Als Adam webte und Eva spann, wo war da der Edelmann?“ oder seines Gottvertrauens auf eine bessere Zukunft, wenn er unter den Tönen des Fadinger'schen Liedes mit der Sense gegen den Panzer hoffnungslos kämpft. Aber er wird bewältigt; sein Boden ist unfrei, seine Söhne sind Knechte, seine Töchter sind Mägde des gnädigen Herrn; die Trauer erfaßt ihn und erfaßt auch sein Lied, und jetzt entsteht das was so wunderbar und doch so natürlich ist; das Moll tritt neben der Dur in das Volkslied, aus der individuellen Klage wird die Landesklage über die verlorene alte Freiheit; das Moll ist die Tonart der hoffnungslosen Unfreiheit, der Grundton des Volksliedes im unfreigewordenen Grundbesitz; ein Volkslied in Moll hat kein freies Volk; die Dur ist der Ton der freien Besitzer. Darf man das verfolgen? Wenigstens nicht an dieser Stelle. Aber faßt man nun das ganze Bild zusammen, wie alle diese Arten der Musik durcheinander tönen, jede dem Ihrigen ange-

hörend, jede das Ihrige bedeutend, voll von tiefen, ernsten und oft auch so liebenswürdigen Einzelheiten, wie die ganze Gesellschaftsordnung dieser Zeit, aber auch ohne Einheit, wie sie, so ist es kein Zweifel, wir stehen hier mitten im Mittalter der germanisch-europäischen Musik. Etwas Aehnliches hat kein anderes Volk, keine andere Zeit aufzuzeigen.

Und wenn wir jetzt das mit der unsrigen vergleichen, woher ist denn der unerschöpfliche, ja fast erdrückende Kunstsinn der Musik gekommen, der uns heute umgiebt? Ist derselbe blos eine Thatsache, oder ist auch er eine Consequenz, und kann ich auch diese Erscheinung nicht blos bewundern, sondern auch begreifen?

(Schluß folgt.)

Nord und Süd.

Eine deutsche Monatsschrift.

Herausgegeben

von

Paul Lindau.

25. Band.

(Mit den Porträts von Fr. Vischer, W. von Giesebrecht und Gabriel Max.)

Breslau 1883.

Verlag von S. Schottlaender.

Musik und Staatswissenschaft*).

Von

Lorenz von Stein.

— Wien. —

II.

Die Musik der neueren Zeit.

Es war im siebzehnten Jahrhundert. Der Adel war von den Fürsten niedergeworfen, die Kirche ging ihren eigenen Weg, von dem Bauern war keine Rede, der Bürger war verzunftet; nur Eine Erscheinung ragt über alle hervor, das ist der Thron; auf allen Punkten glänzen die Spitzen der neu entstehenden Staatenbildung. Der Thron greift in Alles hinein; er ist Gewicht und Maß für alle Größen in der Gesellschaft, für alle Einheit im Staat, er faßt in sich Alles zusammen, was menschliche Kraft und menschlicher Geist vermögen. Unter den Dingen, deren Haupt er ist, ist aber das geistige Leben nicht das letzte. Es ist, als ob die alte Tradition der Zeit Karls des Großen wieder aus dem Grabe in Aachen hervorstiege, der einst alles, was in Wissenschaft und Kunst Werth hatte um sich zu sammeln und sich durch beide auch zum geistigen Kaiser seiner Welt zu machen verstand. Die Akademie der Wissenschaften, die neuen Universitäten, die glänzenden Bauten, die schönen Gemälde, die dramatische Poesie entstehen an den Stufen des Thrones. War es möglich, daß nicht auch für die Musik eine neue Zeit anbrechen sollte?

Nur war es nicht so einfach, Musik zu machen. Damals zuerst zeigte es sich, was die Geschichte der Musik so wenig beachtet und was dennoch verstanden, die erste Grundlage derselben ist. Jede der anderen Künste hatte ihre Tradition und fühlte sich daher als ein eigengeartetes Stück des geistigen Lebens, der höheren Gesittung Europas. Nur die Musik hatte keine. Nur

*) Vergl. „Nord und Süd", April 1883.

sie war in ihre einzelnen Gruppen zerfahren nur sie hatte keine Vorstellung von ihrer eigenen Einheit. Und das war begreiflich. Da waren Trompete, Posaune, Orgel, Pauke, Pfeife, Trommel, Harfe, jede für sich; wie der Bauer nicht mit dem Edelmann, der Bürger nicht mit dem Geistlichen zusammenlebte, wie konnten da jene Instrumente zugleich und gemeinsam Musik machen? Wo jeder Ort sein Lied hatte, wie sollte da das Land sein Lied haben? Und doch gab es eine „Musik", und es gab die große Einheit des Staatslebens in dem Thron. Wie sollte es da keine Musik für den Thron geben?

Und in der That, die Sache war gar nicht so fernliegend. Als die Könige bauten, bauten sie in ihren Schlössern auch Kapellen für ihren privaten Gottesdienst. Mit der Kapelle hatten sie ihre eigene Kirchenmusik Die aber ward vom Hofe denn doch nicht wie in den Hofproductionen mit dem Allerhöchsten Gesang begleitet. Man mußte Andere singen lassen und spielen lassen. Nun war die Orgel zwar da; aber schon hatten die Italiener die Modulation in den Meßgesang gebracht; Offertorium, Graduale, Anderes entstand; blieb es denn ganz unmöglich, eine solche Musik auch zum weltlichen Genuß zu gebrauchen? Freilich nicht; man konnte ja auch weltliche Sänger zur Erholung anhören. Allerdings, zunächst nur für den engen Kreis der höchsten Herrschaften, die auch allein im Stande waren, die Musik zu zahlen. So entstand im tiefen Unterschied von der früheren Zeit, wo das Volk sich selbst Musik machte, die Musik in der „Kammer" des Fürsten. Der „Kammermusikus" tritt in die Geschichte hinein. Mit ihm das Element der „Virtuosität"; die „musikalische Graduirung", losgelöst von der alten Volksmusik, mit ihrer ursprünglichen Ausschließlichkeit in Können und Wissen, beginnt ihre Bahn, um dann in das Gesammtleben hineinzutreten; was die Musik früher nicht gekannt, fängt an zur Hauptsache zu werden; die „Technik" tritt auf, und vermag länger als ein Jahrhundert das Entzücken der Exclusiven zu beherrschen; die Kammervirtuosen beginnen ihre Laufbahn. Das ist das erste Moment, an welchem in der neuen Staatsidee der fürstlichen Souveränetät die Musik ein neues Leben gewinnt. Allein es war nur ein erster Schritt.

Denn der Fürst lebt doch mitten in seinem Hofe. Der Hof aber entfaltet schon im siebzehnten Jahrhundert auf allen Punkten jene merkwürdige Gewalt über die ganze Gesittung der europäischen Staaten, die wir nach heute kennen. Er ist aus einer staatlichen eine gesellschaftliche Macht geworden; er ist das, indem er sich fast unbewußt zum Haupte, Vorbild und höchsten Richter aller geselligen Formen erhebt; die Souveränetät des Fürsten in der Geselligkeit wird zur Souveränetät der Mode. Der Hof aber ist der Träger der Mode; Hut, Kleid, Stock, Wort und Form verlieren ihre Individualität und fangen an gehorsam zu werden und Gehorsam zu fordern und zu finden. Die Mode wird eine Macht; sie wird es in Kunst und Wissenschaft; ist es möglich, daß sie es nicht auch in der Musik wird? Ist es

denkbar daß nur die Kirche, das Volk und der Fürst, und nicht auch der Hof seine Musik haben sollte?

Nur eine Schwierigkeit hätte die Sache. Posaune und Trompete sind schön in der freien Luft, das Horn im Walde, die Trommel vor der Front, die Zither im Gasthaus — alles das ist aber an sich nicht „courfähig". Dem Bedürfniß nach einer Musik des Hofes fehlt das Instrument. Welches Instrument kann aber ganze Tonmassen aufführen ohne daß mir auch im großen Salon die Ohren gellen, und welches Instrument ist dabei doch noch fähig, alle Modulationen und Tonfälle wiederzugeben, ohne seinen Charakter zu verlieren? Offenbar, hier lag die rein mechanische Schwierigkeit für das Entstehen einer neuen musikalischen Welt, welche den Ausdruck der Civilisation ihres Jahrhunderts bilden sollte. Dies Instrument mußte erst erfunden werden; sein Auftreten aber mußte in der Musik eine neue Epoche begründen.

Und dies Instrument ward erfunden. Es ist die Geige. Der tiefste Unterschied zwischen der Geige und allen anderen Instrumenten liegt in zwei Dingen. Zuerst darin, daß sie allein die volle Individualität des Musikers wiedergeben kann; und in dieser ihrer gewaltigen Fähigkeit liegt es, daß sie die Königin aller Instrumente ist. Dann aber darin, daß sie überhaupt kein Instrument, sondern ein Gattungsbegriff ist. Nur die Geige ist fähig, sich in ein ganzes System von Instrumenten aufzulösen, vom großen Baß bis zur Primgeige. Dadurch hat nur die Geige die Fähigkeit, sich an die Töne aller anderen Instrumente anzuschmiegen; sie allein vermag es unter allen Instrumenten, zugleich zu begleiten und begleitet zu werden. Ohne die Geige ist darum keine Musik im höheren Sinne des Wortes möglich; ohne sie ist eine Instrumentation, die Farbenlehre der Tonarten, nicht denkbar; sie ist damit der Anfang des Concerts; so wie sie, an die Brust des Menschen und seinen Herzschlag als zweiten Resonnanzboden gesetzt, den Ton des pulsirenden Lebens in ihre Saiten mit aufnimmt, gewinnt sie jene wunderbare Gewalt, die nur noch in der menschlichen Stimme ihren ebenbürtigen Rivalen hat; sie ist dasjenige Instrument, das unter allen die meiste Technik fordert, und das dennoch auch gegen die höchste formale Technik wieder gleichgültig ist; mit ihr beginnt eine neue Epoche.

Freilich will sie unabläßig gelernt werden. Und zwar nur um ihrer selbst willen. Sie ist darum unter allen Instrumenten dasjenige, welches zum Lebensberufe werden kann und muß. Und zugleich ist sie dasjenige, welches vermöge seiner Natur erst da recht zur Geltung kommt, wo eine Mehrheit von Stimmen und Tönen auftritt; alle Geige ist in der Musik als einzelne mächtig, aber erst im Chor allmächtig. Darum ist die Geige ohne eine Vielheit von Musikern nicht zu denken; diese Musiker aber wieder nicht ohne Lebensstellung. Woher nun soll diese ihnen kommen?

Und hier war der Punkt, wo das, was wir als das Wesen der Krone und das des Hofes — staatswissenschaftlich — bezeichnet haben, zur materiellen

Grundlage der neuen Epoche der Musik wird. Der Punkt auf dem das geschieht, liegt jetzt wohl nahe genug. Die ursprüngliche Kapelle nimmt die Geige in sich auf, mit ihr die Tonfülle die in ihr liegt; um das zu können, muß der Musiker zuerst eine Stelle am Hofe haben; dann muß er ein Musikcorps bilden, dessen Musiker unter ihm stehen; ihre Aufführung, ihre Uebung ist eine Gemeinsame; sie müssen alle zusammenwirken, concertare; das Concert entsteht. Wir nehmen bis auf besseres Wissen an, daß alle ursprünglichen Concerte Geigenconcerte gewesen sind; sind doch alle gemalten Musikanten, die Engel dieser Epoche, Geigenengel, wenn auch mit der Fußgeige. Alle diese Geigen aber empfangen wie es die Natur ihres Instrumentes mit sich bringt, an dem Hofe eine feste Stellung; die Grundlage der letzteren aber ist die kirchliche Kapelle in der Residenz; so entsteht die Hofkapelle mit ihrem Kapellmeister; in beiden hat jetzt die Musik eine Einheit, eine feste Gestalt einen selbständigen Körper gewonnen; sie fängt an, statt der alten ständischen Unterschiede, die wir charakterisirt haben, eine ganz andere Art der Verschiedenheit in sich aufzunehmen. Denn erst in der Hofkapelle erscheint die höhere Einheit der Instrumentation; und indem hier die besonderen Arten der Instrumente in Gemeinschaft wirken, erzeugen sie den Begriff und die Aufgabe der Stimmung der Instrumente. Damit nimmt die Kapelle ein Instrument nach dem anderen in das Concert auf, und der Begriff des Farbentones entsteht; daneben macht der gemeinsame Tact und Rythmus aus dem Kapellmeister allmählich den Dirigenten; jetzt ist die Musik nicht mehr blos Ton, Lied und Freude des Einzelnen, sondern sie ist sowohl in der Einheit der Musiker wie in der des Vortrags mit seinen Instrumenten ein organisches Ganze, in dem das Eine das Andere bedingt; sie ist ein organischer Begriff geworden. Dem gegenüber tritt nun die Einzelmusik in den Hintergrund. Denn durch die organische Musik bildet sich nunmehr das aus, ohne welches es keine höhere Musik geben kann. Der Baß erscheint, und zwar nicht als bloße Begleitung der leitenden Stimme wie bisher, sondern er wird ein selbständiges Gebiet der Musik, und allmählg zeigt es sich, daß er eigentlich die ganze musikalische Ordnung der Kunstleistung beherrscht; er tritt in sein musikalisches Fürstenthum ein; unter der Regierung der ständischen Musik bei dem Einzelinstrument unmöglich und in seiner Bedeutung nur in der Kirchenmusik angedeutet und in der Orgel die Lehrjahre seiner musikalischen Function durchmachend, wird er im Concert die Grundlage von Rythmus und Harmonie; was nicht mit ihm stimmt, wird unmöglich; er ist der Generalbaß geworden. Und jetzt ändert sich, ohne daß man es im Einzelnen verfolgen könnte — wenigstens wir können es gewiß nicht — die allgemeine Vorstellung von dem, was die Musik an sich ist. War sie früher unter all ihren Formen Das, was die Gesammtempfindung der Gemeinschaft zum Tonausdruck brachte, so ist jetzt nur noch das Musik, was einen Generalbaß besitzt; man lernt fühlen, daß Lied und Leier, Trompeten — und Paukenstück eben Musiktheile, keine eigentliche Musik

mehr sind; die höhere Musik trennt sich von der niederen, der Musiker vom Musikanten; erst jetzt giebt es eine Musik die nicht mehr in Fertigkeit oder Unmittelbarkeit besteht, sondern die eine Kunst wird und zur Wissenschaft werden will, wie sie ein Beruf geworden ist. Das ist es, was Thron und Hof für die Musik geleistet haben. Und in der That kann man auch jetzt erst von einer Geschichte der Musik neben der Geschichte der Musiker reden.

Doch uns treibt unsere Aufgabe über all das Einzelne hinaus was seit dieser Zeit geschehen ist. Nur einen Blick verstatte man uns auf die elementaren Grundlagen des Entwicklungsganges dieser Epoche, um dann die letzte heutige von unserem speziellen Standtpunkte aus zu charakterisiren.

Wenn wir jenen Entwicklungsproceß der Musik, der sich an die Hofkapellen, die Geige und den Generalbaß anschließt, im Ganzen betrachten, so enthält derselbe drei Hauptmomente welche von da an den Gang der Musik beherrschen, die Composition, die Vertheilung der Musikgebiete und das entstehende musikalische Bildungswesen.

Es ist unmöglich über diese Dinge an diesem Orte mehr als ein paar Worte zu sagen. Und diese wenigen Worte müssen überdies noch sich in der Musik gar nicht mit der Musik beschäftigen, sondern nur mit den Elementen, aus denen sie sich bildet. Wir haben die esoterische Aufgabe, vielleicht zuerst von der Causalität, und diesmal sogar von der staatswissenschaftlichen Causalität der scheinbar ursprünglichsten aller Künste zu reden. Wenn wir dabei viel Unrecht thun, muß uns viel vergeben werden; und das, weil wir die Musik so sehr lieben, daß wir sie darum auch begreifen möchten.

Als in der Kapelle mit der Geige die musikalische Arbeit sich von dem Text des Gesanges wie von der Melodie des Einzelinstrumentes abzulösen beginnt, fehlt ihr eines. Sie hat nichts auszudrücken, wie jene. Was sollen denn eigentlich jene Geiger, Flötisten, Harfenisten u. s. w. spielen? Diese Musik ist an sich weder eine kirchliche, noch eine staatliche, noch eine Volksmusik. Will sie dennoch Musik sein, so muß sie bei Gefahr ihres Lebens etwas zu thun lernen, was bis dahin noch nie die Musik an und für sich versucht hat. Der Generalbaß kennt die Harmonie der verschiedenen Instrumente und Töne; er weiß die Musik, wenn sie da ist; aber diese Musik, die nur selber ist, woher soll sie entstehen?

Es wäre sehr verführerisch, hier ein klein wenig Philosophie zu treiben. Wir werden uns davor hüten. Aber das ist gewiß, daß die Musik der Kapelle sich jetzt aus sich selber erzeugen muß. Derjenige nun, durch den das geschieht, ist der Componist. Das, was er componirt, ist — er weiß selbst nicht recht, wie er es nennen soll — doch zuletzt ein musikalischer Gedanke. Was ist das, und wie unterscheidet es sich von der Melodie? Fragen wir nicht zu viel; gewiß ist nur, daß man über dem Generalbaß doch nachdenken kann; warum dann nicht über jenen „musikalischen Gedanken?“

Und thue ich das, so empfängt derselbe einen anderen Namen, und wohl eigentlich auch einen anderen Sinn. Er wird zum musikalischen „Thema". Und ist er wieder das, so kann ich dieses Thema „entwickeln", ich kann es von verschiedenen Seiten beleuchten, ich kann es „in sein Gegentheil" umschlagen lassen, aus einer Tonart in die andere, aus dem Andante in das Allegro, aus dem männlichen Dur in das weibliche Moll; ich kann ein Thema zu einem musikalischen Gedichte und ich kann es zu einer musikalisch-wissenschaftlichen Abhandlung machen; ich kann einzelnen Stimmen den Vortrag überlassen, zu dem die Begleitung und der Baß überzeugt und ernsthaft mit dem Haupte nickend, ihr „so ist es" und ihr „Bravo" hinzuklingen lassen, und ich kann das Thema in Dialoge von Baß, Mittel- und Oberton behandeln; aber das Alles kann ich nur, wenn ich mehrere Instrumente habe; die muß ich innerhalb jenes Themas zusammenfassen, componiren. So entsteht die Composition. Die Melodie ist eine Schöpfung, die Composition ist ein Werk. Gut! für wen? Musik ist da für die Gemeinschaft; die Composition muß, um Musik zu sein, gleichfalls für alle zugleich da sein. Und was thut daher der Componist? Er macht durch sein musikalisches Werk sein subjectives Gefühl zu einem Gefühle Aller. Das ist sein wissenschaftlicher Begriff; aber die Bedeutung desselben besteht darin, daß er sich sofort „in seine zwei Momente auflöst"; mit Kapelle und Geige scheiden sich wieder der Componist und der — ausübende — Musiker, wie die Kunst vom Künstler. Die Kluft ist eine große; eine neue Reihe von Erscheinungen beginnt; es giebt von jetzt an eine Geschichte der Componisten und eine Geschichte der Künstler. Und das ist keineswegs so gar unpraktisch.

Denn diese, jetzt wieder selbständige, blos ausführende Kunst muß nothwendig den Erwerb suchen. Dem Erwerb dient das Leben. Das Leben ist nicht einfach. Jede seiner Grundformen hat wieder ihr Bedürfniß nach ihrer Musik. Und so entsteht in dem Jahrhundert, welches Ludwig dem Vierzehnten und seiner Hofkapelle folgt, der Proceß, der eine neue Organisirung der ausübenden Musik enthält. Wie gern verfolgen wir ihn! Aber er ist auch im Ganzen klar. Während die Kirchenmusik sich wesentlich gleich bleibt, bringen die Türkenkriege einerseits und jene Entwickelung, welche die Infanterie zur Hauptwaffe macht, ein ganz neues Element zuerst in die Militärmusik; es ist die Aufnahme des Glockeninstrumentes mit Glockenspiel, Triangel, Beckenschläger und der großen Trommel als Baß in die Marschmusik; die entstehende Wachtparade verbindet dieselbe mit Thron und Hof und mit der Theilnahme des Publikums; sie selbst wird durch die Musik der Regimenter zu einen Volksfest; streng an ihre Aufgabe gebunden, wird sie ein selbständiges Musikgebiet; die eigentliche militärische Musik entsteht. Daneben tritt die Musik in das Drama hinein; hat sie einst bei demselben das was auf dem Theater geschieht, als Chor der Helden und Weisen begleitet, so will sie jetzt als Musik selber etwas auf diesem Theater thun und sein. So wird die musikalische Composition zur theatralischen.

Sofort aber beginnt der uralte Kampf der beiden musikalischen Elemente; die menschliche Stimme scheidet sich von dem musikalischen Instrument, aus dem Troubadour ist der Sänger geworden, aus dem Concert der Instrumente das Orchester; jetzt hat der Componist statt einer zwei Aufgaben; er soll jetzt die Harmonie beider großen Factoren herstellen und erhalten, und beide doch an seinen musikalischen Grundgedanken binden, indem er in tausend Formen desselben klingen und singen läßt. Das aber wird jetzt aus einer bloßen Zusammenstellung und Entwickelung zu einer Arbeit, und aus dieser Arbeit geht das Tonwerk in höherem Sinne hervor; die Oper entsteht. Die Oper ist ein Stück Leben, für das Leben zur Musik gemacht; sie gehört als solche nicht mehr dem einzelnen Staate, nicht dem einzelnen Volke; sie gehört dem ganzen Europa; mit ihr wird die musikalische Bildung zu einem intergrirenden Theile der europäischen Bildung, wie die alten Sprachen und die Verehrung der Classicität. Das ist ihre große Function in der „äußeren" Geschichte der Musik; ihre innere mag sie dann wieder für sich selber haben. Wir verfolgen sie nicht, so reich sie auch ist für den der sie versteht. Wunderbar nur, wie sich innerhalb dieser musikalischen Opern Europas wieder die Nationalitäten Raum schaffen, und wie das so bestimmt erscheint, daß man das, was man in hundert Bänden kaum erschöpfen wird, in zwei Worten zur faßbaren Anschauung zu bringen vermag. Wir sagten, die Oper enthalte die höchste musikalische Einheit der persönlichen und der Instrumentalmusik. Daher giebt es bis auf unsere Zeit nur zwei Charaktere für alle Oper; diejenige, in welcher der Sänger, und diejenige in welcher der durch das Orchester getragene musikalische Gedanke die Hauptsache bildet. Die erste Art ist die italienische Virtuosenoper mit Prima-Donna und Coloratur, die zweite ist die deutsche Orchesteroper mit Thema und organischer Harmonie. Das Bewußtsein dieses tiefen Unterschiedes bricht sich dann Bahn, indem die Ouverture sich von der Oper scheidet — das, meinen wir, sei das Eigenthum der Franzosen, doch gestehen wir nicht zu wissen, wann die Ouverture sich zuerst und grundsätzlich von der Oper trennt. Jedenfalls findet der Unterschied der beiden Grundformen aller Oper ihren Ausdruck darin, daß die italienische Ouverture die Oper eröffnet, die deutsche sie enthält; bei jener erfahre ich von der Hauptsache so wenig, daß ich die Oper selbst hören muß, bei dieser so viel, daß sie die Hälfte der Oper ersetzt. Die neue Oper, die Wagner'sche Musik, hat sich die Aufgabe gestellt, jenen Unterschied beider Elemente aufzuheben, und Gesang und Orchester zu Einem Ganzen zu verschmelzen. Diese Aufgabe hat sie so weit gelöst, daß man als das — äußere — Kriterium der Wagner'schen Opern das Ungenügen — sagen wir lieber gleich die Unmöglichkeit — eines genügenden Clavierauszuges aufstellen kann; doch haben wir über Musik nicht zu reden; wir verstehen sie nicht. Dagegen sehen wir neben Militär- und Opernmusik sich zunächst am Hofe eine dritte Art entwickeln, die ihrerseits wieder aus der Kunstsphäre die Hand in das

gesellschaftliche Leben hinabreicht; es ist die Kammermusik, welche sich an den Tanz der Hoffeste anschließt, und in ihrer Weise theils die Musik zur edlen häuslichen Geselligkeit erhebt, theils auf die älteste Aufgabe derselben, die Verbindung des musikalischen Rythmus mit dem Tanzrythmus, zurückgreift. Wenn die Oper so viele Meister hat als es Opernarten giebt, so hat diese Musikrichtung ihr Haupt in Haydn. Mit ihm werden Terzett und Quartett allerdings nicht geschaffen, aber sie werden durch ihn Mode; und so tief verschmilzt sich die letztere mit dieser Musik, daß die Worte die man für sie gebrauchen gelernt hat, zugleich ein Musikstück und einen Tanz bezeichnen. Wer hat nicht, wenn er ein Haydn'sches Menuet oder eine Gavotte anhört, die feinen seidenbestrümpften Cavaliere, die hochgepuderten Damen des Talon rouge mit ihren vornehmen Manieren in Perrücke und Chabot, wo die weißen Hände aus den langen Spitzenmanschetten heraus sich zierlich die Finger reichen und der Tanz zum veredelten Gehen geworden ist, mitten im vergoldeten Salon mit seinen venetianschen Spiegeln und Lüstern vor sich gesehen? Kann man sich das Menuet Ludwigs XIII. oder die wunderbar liebliche Composition Boccherinis denken, ohne ein Bild jener Zeit der Grand-Seigneurs und ihrer vornehmen Courtoisie? Und wird man sich wundern, wie Haydn für die Musik bei den Höfen denselben Rang gewann, den Rubens und Van Dyk für die Malerei erobert? Die Stellung Haydns in der äußeren Musikgeschichte ist klar: wir reden nicht über die künstlerischen Leistungen, sondern nur über die Leistungen seiner Kunst; durch ihn wird die Musik zum guten Ton, er ist der Träger der vornehmen Kammermusik; jetzt bedarf es nur noch Eines Schrittes, um das zu schaffen was wir Alle kennen, die Musik der Geselligkeit. Doch einen Blick müssen wir vorher auf unser letztes Gebiet und damit auf zwei Männer werfen, welche die Geschichte der Musik nie vergessen wird, Bach und Händel.

Wir haben von dem Bildungswesen in der neu entstehenden Musik gesprochen. Eine musikalische Bildung hat es immer gegeben. Mit dem achtzehnten Jahrhundert aber entsteht eine ganz neue Epoche derselben. Wir müssen uns damit begnügen, sie die Musikschule zu nennen. Die Musikschule bezeichnet den Punkt, auf welchem die Musik in jene merkwürdige Entwickelung hineintritt, die wir als das öffentliche Unterrichtswesen im Unterschiede von dem bisherigen ständischen Bildungswesen bezeichnen. Es liegt uns zu fern, das hier zu verfolgen; aber wie dankbar müßte die Geschichte des Bildungswesens sein, wenn auch nur ein Einziger der tausend Musikschriftsteller sich damit beschäftigt hätte, den Entwickelungsgang der Musikschule zu untersuchen! Freilich wäre das eine Arbeit. — Also wir wissen davon so gut wie nichts. Aber wieder tritt uns der deutsche Charakter auch auf diesem Gebiete entgegen. Wenn ich etwas lehren will, muß ich erstlich Lehrer sein, und zweitens die Sache selber wissen. Darum hat schon die älteste katholische Kirchenmusik Lehren und Lernen der Musik mit dem

des Lateinischen verbunden; an der Seite des Rectors steht der Cantor in der Kathedralschule. Die Gestalt, in der sich dieses Verhältniß fortsetzt, ist der Organist der Volksschule, der zugleich Lehrer ist. In diesem Organisten nun geht jener eigenthümliche Proceß vor sich, der die Hälfte alles geistigen Lebens enthält, und den eigentlich nur die Hellenen und die Germanen zu durchleben verstehen. Der selbstbewußte Geist will das, was er fühlt, auch begreifen und systematisch entwickeln. Die Orgel aber, bisher nur ein kirchliches Instrument, beginnt damit ihre zweite große Function. Sie wird durch die Natur ihrer Töne zur Lehrmeisterin für jene Entwickelung eines musikalischen Gedankens, zu einem Tonsystem; auf ihr nimmt das Thema die Gestalt und Größe des Hauses an, in welchem die Orgel es für die Gemeinde ertönen läßt; es wird zu einem Tonbau in dem Steinbau der Kirche. So wird jetzt die Orgel aus einer Beherrscherin des Kirchengesanges zur Quelle des systematischen Verständnisses der Musik; sie zwingt das Thema langsam und ernst sich zu entfalten, um sich zu einem Ganzen wieder zusammenzuschließen, so daß die große Einheit sich in jedem Theile wieder finde, und das Freieste in der Welt, der Ton, in seiner Bewegung sich dem Strengsten unter allem Strengen, dem Gedanken fügen lerne, wie der Schüler dem Lehrer. Diese musikalische Arbeit, die in ihrer Entwickelung des Einzelnen zum Bewußtsein ihres Inhalts gelangende Arbeit des Tonbildners, die durch die Orgel zugleich Anstoß und Maß empfängt, ist die Fuge. Die Fuge ist das philosophisch-systematische in der Tonkunst; Empfindung und Bewußtsein des musikalischen Gedankens reichen sich in ihr die Hand; sie ist nicht mehr blos das große Musikstück, sondern sie ist die wahrhaft große Musik; wenn Generalbaß und Harmonielehre die Vorbildung für die Wissenschaft der Musik sind, so beginnt mit der Fuge diese Wissenschaft selber. Und der Mann, an dessen Namen sich diese große Epoche der Musik untrennbar anschließt, ist unser Bach. Was Montesquieu im öffentlichen Recht, was Adam Smith in der Nationalökonomie, was Kant in der Philosophie und Niebuhr in der alten Geschichte gewesen, das war Bach in der Musik. Es ist Niemand da, der mit ihm zu vergleichen wäre. Sein Reichthum ist unerschöpflich, und dabei steht man mit doppelter Bewunderung still vor der feinen angeborenen Grazie, mit der er den ganzen Hof der Fürsten und ihrer Salons wie das verschämte Erröthen der einfachen Jungfrau mit seinen Tönen in seiner Empfindung musikalisch zu schaffen versteht. So lange wir nicht eine, im größten Stile erfaßte Geschichte der Bach'schen Musik haben, haben wir trotz O. Jahn, Ambros und allen Andern keine Geschichte der Musik; und schon darum nicht, weil Bach der Vater der Fugenharmonie und der Born der Melodie ist, an dessen Ufern gar viele Blumen gepflückt sind, ohne daß die glücklichen Finder es gestehen oder selber wissen. Bach gehört zu den Männern, die kein Einzelner sondern nur ein Jahrhundert versteht; und dies Jahrhundert sollte das unsere sein! Der Einzige, den man neben ihm als Ebenbürtigen nennen darf, ist Händel. Händel ist in dem unerreicht,

was dem Organisten Bach dann doch unerreichbar blieb, in der Instrumentation und zwar namentlich der Geige. Wer Händel nicht kennt, kennt die Geige nicht! Doch wir verlieren uns; gerade in dem Moment, wo der musikalische Strom so breit und so tief wird, daß wir von seinem einen Ufer das andere nicht mehr sehen. Gestehen wir es, daß hier ein neues Studium anfängt. Höchstens die Magnetnadel für die Forschung, die sich auf diesem Meere einschifft, können wir noch einen Augenblick festhalten. Und werden uns die wirklichen Kenner der Musik böse werden, wenn wir zu dieser Magnetnadel auf der langen Reise durch Bibliotheken von Partituren und Literaturen auch noch einen Quadranten hinzufügen, der ein wenig für die Erkenntniß der Sonnensuche maßgebend sein dürfte, so fremdartig er auch Manchem erscheinen mag?

Wir glauben den historischen Punkt angegeben zu haben, auf welchem die eigentliche Composition entsteht. Die Composition aber ist eine musikalische That; und mit ihr geschieht dasselbe in der Betrachtung der Musik, was auch in anderen Dingen die Geschichtsschreibung beherrscht; man identificirt den Musiker mit der Musik, und glaubt von dieser das Entscheidende zu wissen, wenn man jenen charakterisirt hat. Und das ist gar so verführerisch! Wie leicht und geistvoll läßt sich nicht über den Raphael des Volksliedes, Mozart, über Beethoven, der allerdings ohne das Piano kein berühmter Musiker gewesen wäre, über die Romantiker, über Webers Volksmusik, über den Kampf mit dem Italienerthum, den uns niemand geschmackvoller beschrieben hat als Riehl, und nun gar über Wagner, der mit dem Zeus Kronion wenigstens das gemein hat, daß er auf weltliche Stundenzahlen und weltliche Bedürfnisse keine Rücksicht nimmt, und mit der Zukunft, die er nicht klar versteht, die Gegenwart beherrschen will, deren beschränkte Empfänglichkeit er unmuthig bei Seite schieben möchte — reden und schmälen! Und wie schaal und trivial wird sich daneben das ausnehmen, was wir zu sagen haben, wenn wir mit der kühlen Staatswissenschaft mitten in dieses Concertbewußtsein aller philharmonischen Gesellschaften und Liebhabereien hineintreten!

Und doch ist das ein einmal unsere Mission. Und so möge es seinen Weg gehen. Doch werden wir jetzt sehr kurz sein. Denn alles, was wir hier zu sagen haben, hat absolut keinen Werth, wenn man es für ein Impromptu hält, und nicht selbst ein klein wenig darüber nachdenkt. Das eigene Nachdenken aber steht bei ernsten Dingen stets im umgekehrten Verhältniß in der Länge der Sätze, welche zu demselben anregen sollen. So versuchen wir es, das neunzehnte Jahrhundert in seiner Stellung zur Musik auf das Kürzeste zu skizziren.

Es ist der Charakter des neunzehnten Jahrhunderts in der Geschichte der Musik, daß es keinen specifischen musikalischen Charakter hat. Es hat alle Musik in sich aufgenommen, und producirt alle Musik aller Vergangenheit bis zum Chor der Antigone hinab, und hätte Ebers Etwas von

der Musik verstanden, wer steht gut dafür, daß in den orientalischen Akademien nicht Psammetich und Rhamses als Bassisten in einer musikalischen Osiris-Soiree auftreten? Daher denn kommt es, daß die musikalische Eigengestalt unseres Jahrhunderts von zwei Factoren beherrscht ist, von denen die eine ein musikalisches Element zu sein scheint und es nicht ist und das andere eine musikalische Gewalt ist, ohne es zu scheinen. Das erste ist das Piano, und das zweite ist das Kapital.

Das Gebiet, das sich hier ausbreitet, ist nicht blos ein großes, sondern auch ein sehr ernstes. Jedenfalls ist es nicht zu übersehen ohne seine staatswissenschaftliche Grundlage.

Bis zur Entstehung des Pianos war die Musik — also nicht das Lied und nicht das Trompetenstück, sondern die Musik als Einheit der Töne und Ausdruck eines Gesammtgefühls des Volkes — das Gebiet einer selbständigen, mehr oder weniger ständisch dastehenden Klasse des musikalischen Berufes. Jetzt kam die Idee der Freiheit, Gleichheit und Gemeinschaft in allen Dingen über die Völker, also auch die Gemeinschaft in der Musik. Es war durch den tiefen Grundgedanken der neuen Civilisation geboten, daß jeder nicht blos Musik hören, sondern auch Musik machen könne. Die Musik ward, sagen wir es so kurz als möglich, aus einem ständischen ein staatsbürgerlicher Begriff. Es braucht ja nicht alles in der Constitution zu stehen, was das Staatsbürgerthum enthält. Derselbe Gedanke, der den Staatsbürger erzeugte und der so vieles andere beständig neu erzeugt, erfaßte auch die Musik: My house is my castle — aber auch meine „Kapelle". Nur eins fehlte dazu; das war das Instrument, das fähig war, nicht bloß Tonstücke, sondern Musik zu machen. Dies Instrument war das Piano. Das Piano hat eine gewaltige Arbeit in der Musik vollzogen. Es hat alle Musik auf den Schultern seiner sechs Octaven in jedes einzelne Haus getragen. Es hat der musikalischen Bildung einen Verkehrswerth gegeben. Es hat die Production der Pianofabriken, es hat die Composition der Pianostücke, es hat die Klavierstunden neben der Musik zu einem Gewerbe gemacht. Es hat die Musik aus einem bloßen Kunstwerk und aus einem Kunstgenuß zu einem integrirenden Theile der höheren Bildung gemacht. Es hat eine neue Technik geschaffen, und die Achtung vor dieser Technik neben der Verehrung vor dem Inhalte derselben gestellt. Es ist von der Oper, von vergoldeten Concertsälen und der ernsten Wissenschaft der Musik in das Einzelleben hineingestiegen; es hat Theilnahme und Urtheil über die Musik zu einem Gemeingut gemacht, und es hat in seiner staatsbürgerlichen Function, ohne das die Betreffenden es selber wußten, sogar die Elemente des Constitutionalismus in die Musik selber hineingebracht. Es gibt schon heute nur dann einen großen Musiker, wenn er eine musikalische Partei schafft oder vertritt. Es giebt musikalische Programme und Standreden, ja musikalische Parlamente in Leipzig, Wien, Berlin; und alles das ist nur dadurch möglich, daß durch das Piano, den Träger der musikalischen

Literatur, die großen musikalischen Eigengestalten in tausend Leitartikeln, populären Darstellungen, Unterhaltungen und Uebungen Jedem im Hause an dem Instrument gegenwärtig und verständlich werden. Die made easy-Literatur ist in den Noten so heimisch wie in den Drucksachen. Und das ist gut. Was dabei nicht so gut ist wäre geradezu übel, wenn nicht dasselbe Piano auch das Gegengewicht dieses suffrage universel geboten hätte. Es ist allerdings gewiß, daß gerade das Piano die triviale Musik erst recht möglich macht, und dies musikalische Gesammtgefühl in lauter Einzelproductionen aufzulösen droht. Aber das Erstere bricht doch durch; es erzeugt die großen musikalischen Träger des Selfgovernment in den hunderten von musikalischen Vereinen und Gesellschaften neben der öffentlich-ernstlichen Musik in Oper und Conservatorien. Mit beiden ist das geschehen, was unsere Zeit auf diesem Gebiete charakterisirt. Die absolute Monarchie des Componisten ist verschwunden; wir leben in einer musikalischen Republik, in der die 6000 Heliasten, welche in Athen Recht sprechen, jetzt sich selber wählen und selber urtheilen. Das Bild ist faßbar genug. Seine Grundlage aber ist das Piano. Das werden wir nun nicht weiter verfolgen.

Und nun fügen wir das Letzte hinzu: Das „Kapital" bedeutet für die meisten sehr verschiedene Dinge; für Alle aber ist es in Einem Punkte dasselbe. Es trägt Zinsen. Zinsen genieße ich. Zu dem Genusse gehört die Musik. Wie kann ich mit den Zinsen Musik genießen? Gibt es wirklich für den Kapitalisten noch einen anderen Klang als den des Geldes? Und siehe da, die alten Gestalten der hellenisch-römischen Geschichte tauchen wieder auf, wo ein berühmter Flötenspieler an einem Abend 20,000 Drachmen in Athen einnahm. Es ist das große Gesetz der Natur, daß jedes Ding stets seinen Ursprung wieder zur Geltung bringt. Den Zins empfange ich aus meinem Kapitale ohne eigene Arbeit durch die Arbeit Anderer; darum werde ich auch stets den Zins ohne eigene Arbeit durch die Arbeit Anderer genießen wollen. Der Zins erscheint daher in Kleidung, Nahrung, Wohnung, tausend anderen Dingen, die ich zum Genuße kaufe. Habe ich wenig Zins, werde ich wenig dafür zahlen; habe ich viel, viel. Dadurch wird es der Mühe werth, Leistungen zu produciren, mit denen ich mir diesen Zins, den Andere einnehmen, selbst tributär mache. Ich werde alsdann nicht mehr die Kunst um der reinen inneren Befriedigung willen erwerben und treiben; ich werde etwas thun, was die Alten nicht verstanden: ich werde der Kunst ihre Kapital bildende Kraft geben. Damit wird sie ihren Platz in einer gesellschaftlichen Ordnung empfangen, in der das Maß des Kapitals das Maß der öffentlichen Geltung geworden ist. Hindere es, wer es vermag! Aber der Künstler der das thut, hat jetzt der Kunst ihre Kapitalsstellung gegeben; er lehrt sie von den Zinsen anderer leben, von ihnen reich werden, auf sie vertrauen; er ist zum Virtuosen geworden. Die Virtuosität besteht jetzt darin, daß sie nicht blos bewundert, sondern als solche auch bezahlt wird, und das Geheimniß ihrer Macht ist der stille Stolz, bei einer „ersten Auf-

führung" dabei gewesen zu sein; denn „meine Mittel erlauben mir das". Verächtlich, nicht wahr? Aber auch unvermeidlich, nicht wahr? Und ist das Alles denn gar so viel anders, als wenn im vorigen Jahrhundert die Fürsten und Könige ihre Capellen hatten und zahlen konnten?

Kurz — wir wollen mit einem Paradox schließen. Nach den unabänderlichen Gesetzen der Nationalökonomie wird die Entwickelung des Virtuosenthums — und, fügen wir hinzu, der Gebrauch des Pianos — in der Gesittung eines kunstliebenden Volkes stets in gleichem Verhältniß und in gleicher örtlicher Vertheilung — Provinzstadt und Hauptstadt — zu der Summe stehen, welche an Zinsen eingenommen wird. Nur der unmusikalische Geist der Engländer und Holländer erkennt das Gesetz nicht an, daß die Virtuosen mit der Summe der Staatsschulden und dem Wechsel des Börsencurses abnehmen und zunehmen. — Und ist das eigentlich gut? Aber was machen sie denn sonst mit ihrem „Gelde?" —

— Ist das Alles nur das Ende einer alten oder der Anfang einer neuen Zeit? Gewiß ist nur, daß die Musik allein uns das nicht beantworten wird.